Arabité et modernité en musique, ou de quel modèle se démarquer

par Amine Beyhom* (Beyrouth, Liban)

Introduction

La pratique musicale dans les pays arabes (reconnus politiquement comme appartenant à une entité s'appelant "La Ligue Arabe") a drastiquement changé à partir de la fin de la *Nahḍa*, plus particulièrement suite au Congrès du Caire de 1932.

Cet exposé se propose :

- de montrer certains problèmes historiques de (non) correspondance entre pratique et théorie musicales,
- de faire un point rapide sur la pratique contemporaine et de relever les contradictions des théories actuelles du *maqām* et, à travers elles, de mettre en exergue les conflits soulevés par la question de l'identité musicale arabe, dans la diversité des pays et des pratiques musicales qui lui sont, à tort ou à raison, attribuées,
- de montrer que le modèle actuel (conservatoires et/ou musiques populaires ou semi-populaires) ne peut servir de référence à une vraie modernité, les traits caractéristiques de cette dernière étant absents de la démarche des modernistes arabes affichés.

Thématique

Nous nous concentrerons sur certaines particularités de la musique dans le monde de l'Islam, plus particulièrement sur la description des intervalles et découpages de quartes et, par extension, d'octaves, ainsi que sur les conflits engendrés par ces descriptions avec la pratique effective telle que décrite par les théoriciens eux-mêmes.

La perspective proposée est linéaire et historique, mais rappelons ici que les attitudes envers la pratique sont assez constantes, et se résument (très schématiquement) aux deux suivantes :

- un déni de droit de cité pour la pratique, supposée être totalement assujettie à la théorie,
- et, une attitude considérant la pratique comme l'essence même (et la raison d'être) de la théorie, cette dernière se devant avant tout d'expliquer l'existant, et, éventuellement et à partir de cet existant, d'extrapoler et d'ouvrir de nouvelles possibilités musicales.

* Professeur associé à l'Institut Supérieur de Musique de l'Université Antonine, Baabda (Liban).

Quelques étapes de la théorisation de la pratique musicale arabe

Revoyons très rapidement quelques étapes de la théorisation musicale dans les pays du *maqām*, de :

- Munajjim (IXe ?) à Kātib (Xe – XIe, en passant par Kindī – IXe - et Ikhwān aṣ-Ṣafā' – IXe) : clonage des théories pythagoriciennes sur la base d'un partage diatonique de la quarte sur la touche du *`ūd*.
- Fārābī (IXe – Xe) et Ibn Sīnā (Xe – XIe) : intégration des intervalles *zalzaliens* (secondes et tierces « neutres ») dans la théorie musicale, sur la base d'une théorie pythagoricienne adaptée et complexifiée.
- Urmawī et ses successeurs (XIIIe au XVIIIe siècles) : extension de la théorie pythagoricienne à un partage de l'octave en 17 intervalles limma-commatiques ; notons ici la récurrence d'une pratique *zalzalienne* soulignée par Urmawī même dans Ash-Sharafiyya.
- Descriptions formulaires et simplifications théoriques : Ṣafadī et l'anonyme « Ash-Shajarat dhāt al-Akmām, Ṣaydāwī (XIIIe – XVIe).
- Théories ottomanes (ou s'inspirant de la tradition ottomane), basées sur le livre des Adwār de Urmawī (XIVe - XVIIIe) : Jurjānī (XIVe), Shirwānī et Lādhiqī (XV), Cantemir (XVIIe – XVIIIe), etc.
- Période moderne (XIXe et début du XXe siècles) : Māshāqā et ses successeurs ; intégration de la subdivision de l'échelle en « quarts de tons » dans les théories et descriptions musicales arabes.
- Contemporains (XXe et XXIe siècles) : « conflit » entre tenants du *zalzalisme* (tempéré) et tenants de la « diatonicité étendue » à la turque, ou du système commatique byzantin et de ses avatars (commas « de Holder »).

Nous consacrerons la suite de l'exposé à quelques démonstrations de l'occultation de la pratique musicale dans les écrits de certains théoriciens, et de la résurgence de cette pratique chez les mêmes, en les divisant en quatre périodes :

- Les balbutiements du *zalzalisme* face à un diatonisme prédominant.
- La synthèse des théories diatoniques et du *zalzalisme*.
- Les théories systématiques initiées par Urmawī.
- La période moderne initie par Māshāqā.
- Les théories contemporaines.

Les tribulations de la musique « arabe » entre théorisation et pratique (entre tanẓīr et taṭbīq)

Ie période : le pythagorisme

Ie période, 1er stade : les ligatures du `ūd *selon les conceptions de Munajjim et des Frères de la Pureté*

Les premiers théoriciens ont repris la conception pythagoricienne de la division de l'échelle (et du tétracorde en quarte juste) et l'ont reproduite telle quelle, sans référence à la pratique musicale de leur époque, comme le montre la figure ci-dessous.

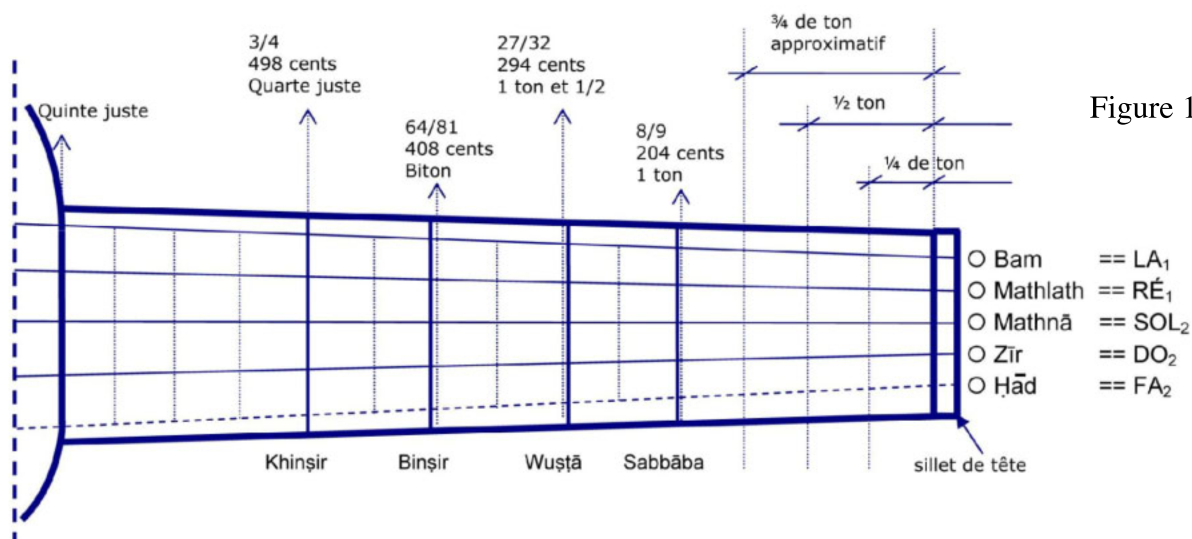


Figure 1

Dans cette figure, la touche du *`ūd* est représentée sous une forme simplifiée, avec un quadrillage virtuel en quarts de ton pour une meilleure comparaison et lisibilité – le positionnement des touches est approximatif.

I^e^ période, 1er stade : 1e contradiction – al-Kindī dans « Risālā fil-Luḥūn wan-Nagham »

À peu près à la même période Kindī, philosophe arabe bien connu, cite dans cette épître, à part les divisions diatoniques déjà initiées par ses prédécesseurs, une division pratique de la quarte (sur la touche du *`ūd*) en valeurs de « largeur de doigts », la longueur totale de la partie vibrante de la corde équivalant à 30 doigts. En plus des divisions de base (3 doigts, puis 2, 1 et 1 et ½ doigt), Kindī note l'existence de deux notes, la *Maḥṣūra* et une deuxième note utilisée par les chanteurs qui, rapportées au sein de la quarte, complètent un schéma de division de cette dernière en sept intervalles inégaux.

I^e^ période, 2e stade : le système de Fārābī (et de Kātib et Ibn Sīnā)

Alors que Fārābī et Ibn Sīnā élaborent une synthèse théorique et complexe entre intervalles diatoniques et *zalzaliens*, Kātib, dans son livre Kitāb Kamāl Ādāb al-Ghinā', fait état d'un système de découpage de la quarte sur la touche du *`ūd* qui équivaut, *de facto*, à une division en sept intervalles inégaux combinant également diatonisme et *zalzalisme*.

Conclusions de la I^e^ période

Une synthèse progressive des deux systèmes diatonique et *zalzalien* est opérée par Fārābī et enracinée par Ibn Sīnā : la pratique musicale est illustrée par les écrit de Kātib, et vient confirmer la pertinence du système préconisé par ces deux théoriciens.

Le résultat en est un système mixte intégrant les intervalles « neutres » et basé sur une division inégale de la touche du *`ūd* en sept parties à la quarte.

Notons ici que les ligatures citées par ces savants ne sont pas des frettes fixes : la majorité des théoriciens précisent que ce sont des repères (avant tout visuels) pour les musiciens.

2e période : les systématistes (du XIII e au XVIII e siècles et au-delà) – la revanche de Pythagore

I. Les théories de Safiyyuddīn

Dans son œuvre de jeunesse Kitāb al-Adwār, le théoricien Safiyyuddīn al-Urmawī développe une conception pythagoricienne de l'octave et la divise en dix-sept intervalles correspondant à des limmas et des commas (pythagoriciens) : le principe de la division est simple : un ton est composé de deux limmas (en ascendant) suivis par un comma ; un demi-ton correspond à un limma dans le système diatonique. Les intervalles neutres sont approximés par une combinaison de deux limmas, ou d'un limma avec un comma.

La génération de degrés s'effectue par combinaison de divisions aliquotes sur monocorde, équivalant à un cycle des quintes ; l'échelle générale en résultant est une échelle limma-commatique décalée d'un limma par rapport à la gamme pythagoricienne classique étendue à 17 intervalles (dièses et bémols de la théorie classique).

Les caractéristiques essentielles du système limma-commatique d'Urmawī sont :

- L'imposition d'intervalles compatibles avec le diatonisme pythagoricien.
- La limitation des transpositions homothétiques à certains degrés de l'échelle.
- L'approximation outrée des intervalles *zalzaliens* (114 et 180 cents au lieu de – à peu près – 150 cents).

Dans la Sharafiyya, Urmawī reprend la conception pythagoricienne en dix-sept intervalles à l'octave développée dans Kitāb al-Adwār tout en modifiant le processus de génération (qui s'apparente plus, dans la première, à un processus diatonique alterné), puis intègre les intervalles *zalzaliens* par une série de divisions aliquotes au sein de la quarte juste (et toujours sur la touche du `*ūd*). Sans nous attarder sur les détails de sa théorie, nous pouvons constater que, malgré la simplicité et l'élégance de sa formulation dans Kitāb al-Adwār, l'auteur a dû reprendre ses conceptions théoriques pour y intégrer les intervalles *zalzaliens* de la pratique musicale.

II. Période intermédiaire

La période intermédiaire entre les écrits de Safiyyuddīn et ceux de Māshāqā (marqueur de la période « moderne ») voit une simplification et une certaine unification des concepts musicaux pratiques. Après Urmawī, les manuscrits se raréfient (sauf dans la « mouvance » ottomane) et suivent une logique nettement plus formulaire dans la description mélodique.

Tout se passe comme si la question de l'échelle semblait réglée avec les deux grands théoriciens (avec Fārābī), qui ont dit un peu la même chose, mais la simplification d'Urmawī semble avoir pris le pas pour les écrits purement théoriques.

Les dénominations des degrés et la description des *maqāmāt* suivent une logique très pratique, les positions des degrés principaux étant supposées connues par les musiciens ; les altérations sont limitées, et les descriptions sont formulaires même si des échelles semblent se dégager de ces dernières.

L'échelle à 17 intervalles (7 intervalles à la quarte) d'Urmawī semble avoir été adoptée avec des arrangements *zalzaliens*, ce qui veut dire avec replacement des intervalles « neutres » à leur place, ce qui aboutit à une synthèse simplifiée entre Fārābī et Urmawī qui paraît être devenue la norme à l'époque.

Ash-Shajara et Ṣafadī

Les traités les plus intéressants de cette période sont en fait ceux qui évacuent le problème de l'échelle et des intervalles, Ash-Shajara Thāt al-Akmām et l'Apocryphe de Ṣalāḥuddīn aṣ-Ṣafaḍī : dans ces traités, la description des cheminements modaux (formularité) présuppose les positions des degrés principaux (échelle générale du mode Râst) comme acquises : ces degrés correspondent à ce que les deux auteurs nomment les « burdāt » (pl. de « burda »). Ils introduisent également le concept de « la moitié de la burda » (également « burda muqayada », ou « liée »), ou notes(s) intermédiaire(s) entre les degrés principaux. L'échelle résultante est composée de 7 (8 avec l'octave) degrés principaux et de 7 degrés intermédiaires, soit quinze (15) degrés en tout, octave comprise.

Dans la conception actuelle, les intervalles résultants seraient des moitiés de ton (demi-ton) et de trois-quarts de ton (tiers de ton).

Parallèlement, la théorie de l'échelle en 17 intervalles d'Urmawī a été développée par divers théoriciens de la mouvance ottomane de l'époque (Feldmann).

Au XIXe siècle, Māshāqā marque une rupture avec les schémas anciens, culminant en les théories modernes du *maqām* qui nous mèneront aux théories et pratiques actuelles.

Les temps modernes

La révolution de Māshāqā et ses conséquences

Māshāqā : un novateur radical (I)

Quelque part au début du XIXe siècle, Mikhā'īl Māshāqā rédige son « Épître Shihābienne [dédiée à l'Émir Shihāb du Mont-Liban] sur l'Art Musical » dans laquelle, pour la première fois dans l'ère moderne, sont réunies toute une série d'observations et d'analyses sur la musique de l'époque. Māshāqā est connu pour avoir été le premier à introduire les « quarts de ton » dans les théories modernes du maqām, mais, contrairement à ce qu'une majorité de musicologues pensent ou enseignent, l'idée de la grille en quarts de tons semble avoir été dans l'air bien avant cet auteur, même s'il est impossible, à ce jour, de trouver son origine.

Le principe même du quart de ton comme intervalle minimal de base avait été abordé par Fārābī et Sīnā, mais ces deux auteurs n'avaient pas sauté le pas en quantifiant les intervalles, à part en rapports de cordes.

Une autre idée reçue serait que la division de l'échelle en 24 parties (pas nécessairement égales) serait à attribuer aux théoriciens ottomans ; selon Marcus, Laborde (un Occidental) aurait abondé dans ce sens, tout en admettant n'avoir jamais écouté de la musique ottomane (ou arabe) : d'après les recherches du musicologue turc Fikret Karakaya, l'introduction de l'échelle turque théorique moderne (à 24 intervalles inégaux – début du XXe siècle) par Yekta Bey serait inspirée des écrits de Māshāqā.

Māshāqā : un novateur radical (II)

Par ailleurs, et malgré la division de l'échelle en quarts de ton **inégaux** préconisée par Māshāqā pour ses descriptions formulaires des *maqāmāt*, l'auteur ne cite explicitement et nommément que 15 degrés par octave, les autres degrés correspondant à des altérations « en quart de ton » des 15 degrés principaux (*tīkāt* et *nīmāt* – équivalant à des « demi-dièses » et à des « demi-bémols »).

Ces dénominations explicites sont une constante que nous allons retrouver dans les théories ultérieures du *maqām*, et semblent confirmer que les degrés supplémentaires (*tīkāt* et *nīmāt*) ne sont utilisés que pour des raisons théoriques ou pour des transpositions exceptionnelles, et que les descriptions formulaires de Ash-Shajara et de l'Apocryphe Ṣafadī étaient restées en cours jusqu'au temps de Māshāqā. Pour la première fois à notre connaissance, les degrés intermédiaires (*anṣâf*) apparaissent nommément, matérialisant l'échelle générale à 14 intervalles inégaux mise en valeur dans la recherche [Beyhom 2005] sur les genres et échelle *système* de la musique arabe. Certaines dénominations des degrés principaux ont également évolué, et ont pris leur forme actuelle (le degré*`Irāq* par exemple).

Aujourd'hui

L'après Nahḍa et les séquelles du Congrès du Caire

Le congrès du Caire (1932)

Les discussions au sein de la « Commission de l'Echelle » ont porté principalement sur le positionnement « exact » des degrés de l'échelle en 24 intervalles* ; 2 positions principales ressortent des discussions :

- Une première préconisant une délimitation mathématique des degrés de l'échelle grâce à un agencement basé soit sur les théories pythagoro-Safiyyuddīniennes, soit sur une division égale de l'octave, ou encore d'autres systèmes (ou tempéraments)
- Une deuxième préconisant une détermination empirique du positionnement des degrés des échelles

La commission se dirigea plus vers la seconde option, et les constructions mathématiques furent en définitive écartées ; les musiciens et participants conviés par la commission ne parvenant pas à se mettre d'accord, les membres décidèrent de calculer des moyennes pour les degrés, et l'échelle qui en résulta ne correspondait à aucune pratique effective de la musique de l'époque.

La principale décision prise par la commission fut en fait une non décision : l'échelle en « quarts » de ton était née d'un accord implicite entre les représentants du *Zalzalisme*, fortement majoritaires au sein de la commission, comme notamment une réaction à la tendance occidentalisante à outrance des théoriciens turcs, représentés par Yekta Bey.

Les théories turques et arabo-*zalzaliennes* se différencient cependant, sur le plan conceptuel très peu les unes des autres : ceci ressort notamment de deux caractéristiques communes, la division de l'échelle en 24 intervalles, et la dénomination identificatrice des degrés principaux au nombre de 15 au sein d'une octave.

Après le Congrès : les Libanais (et les Égyptiens)

Presque en contrepoint aux analyses compliquées et parfois néanmoins incohérentes des Syriens (qui s'inspirent des théories ottomanes et byzantines commatiques à 53, 68 ou 72 commas à l'octave), la tendance actuelle des manuels de « théorie musicale » au Liban et en Égypte tend vers une simplification outrancière qui s'éloigne résolument de l'esprit de la musique traditionnelle arabe, dans le but affiché de la faire « évoluer ».

Il ne faut cependant pas oublier que le vocable « évolution », émis par un musicien ou musicologue arabe (ou d'origine arabe), est presque toujours synonyme d' « harmonisation » de la musique.

Ces théories, imposées dans les conservatoires et les instituts de musique, sont en fait une attaque en règle contre les concepts et l'essence même de la musique arabe, comme en témoigne le manuel du Conservatoire National Supérieur de Musique de Beyrouth (CNSMB), notamment pour les genres.

Relevons, parmi les innovations du CNSMB, l'application systématique pour l'analyse de l'échelle du principe des deux tétracordes séparés par un élément disjonctif, quelles que soient les valeurs des intervalles en résultant ; cet *a priori* a obligé les auteurs à inventer une série de genres fantaisistes, de manière plutôt incohérentes puisqu'un même genre, sur la même note de départ, peut avoir des dénominations différentes, *idem* pour les échelles-modes.

Plusieurs autres exemples, tels l'enseignement exclusif des modes diatoniques (*Nahawand* et *'Ajam-`Ushayran*, comprendre « mineur » et « majeur ») et de leurs transpositions tout au long des 3 premières années d'étude de *`ūd*, la préconisation de « quarts de ton tempérés » pour les études de violon « oriental » (voir [Bacha 2000], etc. viennent témoigner de l'obsession des dirigeants (des conservatoires) arabes à se raccrocher aux théories « mondiales » (comprendre sous ce vocable « occidentales ») de la musique, au détriment des nuances intonationnelles, de l'hétérophonie et, en résumé, de toutes les caractéristiques essentielles de la musique appelée « arabe » ou « arabo-orientale ».

Pour récuser cette tendance, qui vise à assimiler les musiques du *maqām* à un succédané « oriental » de la musique tonale harmonisée, il suffit de se reporter aux enregistrements de l'époque de la *Nahḍā*, irréductibles à quelconque schéma « quart-de-tonien égal », ou, plus prosaïquement, à la pratique de musiciens contemporains conscients des finesses de la tradition, et qui résistent encore et toujours à l'uniformisation galopante.

Tradition continue et « revivalisme » actuels

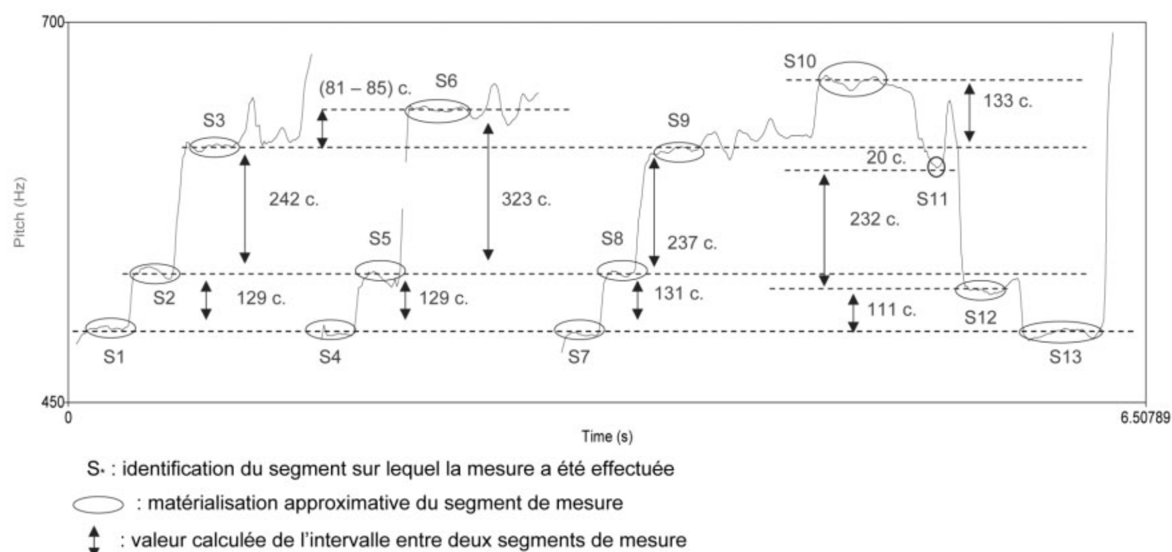
Nous proposons ici deux courts extraits de musiques performées actuelles, sur l'exemple du genre *ḥijāz* de la musique arabe, qui nous permettrons de mieux mesurer les différences entre théories préconisées, d'un côté, et pratique effective, de l'autre, du *maqām*.

Une première analyse est proposée ici, sur un extrait de genre *ḥijāz* performé par Kudsi Erguner[1].

Dans une interview en mars 2005, ce musicien et musicologue me faisait la démonstration de ce genre, avec, de préférence et selon l'enseignement des maîtres, une seconde « légèrement augmentée » (à 242 c., figure 1 – gauche), ainsi qu'une seconde augmentée exagérée (à 323 c., figure 1 – centre), à éviter dans la pratique musicale.

[1] Certaines caractéristiques de cette analyse ont été exposées dans l'article [Beyhom, 2007].

Figure 2



S· : identification du segment sur lequel la mesure a été effectuée

: matérialisation approximative du segment de mesure

: valeur calculée de l'intervalle entre deux segments de mesure

Dans le relevé fréquence/temps de la version complète de ce tétracorde (seconde « augmentée » à 232 c., segments S7 à S13 sur la figure, à droite), nous remarquons une fluctuation des degrés (en l'occurrence le degré *mi*^{db} – en notation relative n° III dans le tableau ci-dessous, et le *fa*$^{\#}$) et celle, relative, de la seconde « augmentée » (237 c. et 232 c., contre 242 c. dans l'exemple de gauche) ; en descente, les deux degrés se rapprochent de la tonique, mais l'intervalle central reste pratiquement inchangé[2].

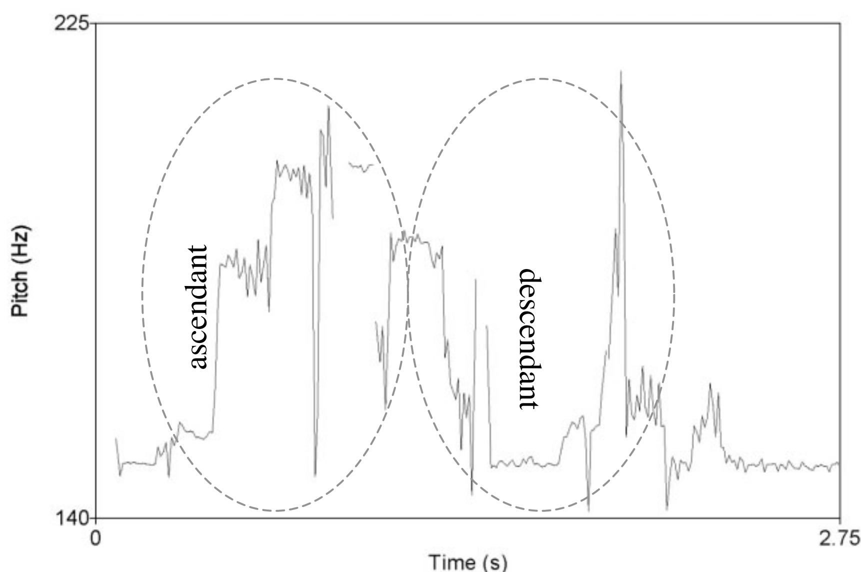
Tableau 1

Extrait	seg-ment n°	fréquence moyenne (Hz)	différence en cents	degré relatif I	diff. en quarts	degré relatif II	degré relatif III
Erguner - III	**1**	**498.92**	**-**	**si**	**-**	**si^{db}**	**ré**
	2	537.54	129	do^{+}	3↑	do	mi^{db}
	3	618.22	371	ré$^{\#}$	5↑	ré^{dd}	fa$^{\#}$
	4	**495.14**	**-**	**si**	**-**	**si^{db}**	**ré**
	5	533.33	129	do^{+}	3↑	do	mi^{db}
	6	642.86	452	mi^{db}	6↑	mi^{b}	sol^{db}
	7	**493.91**	**-**	**si**	**-**	**si^{db}**	**ré**
	8	532.80	131	do^{+}	3↑	do	mi^{db}
	9	611.01	368	ré$^{\#}$	5↑	ré^{dd}	fa$^{\#}$
	10	659.64	501	mi	2↑	mi^{db}	sol
	11	603.99	348	ré^{dd}	3↓	ré	fa^{dd}
	12	527.99	116	do	5↓	do^{db}	mi^{db}
	13	**495.31**	**5**	**si**	**2↓**	**si^{db}**	**ré**

[2] Cette fluctuation semble être d'ailleurs une constante de la musique arabe, comme nous le verrons pour l'exemple suivant.

Sur un deuxième exemple de genre *ḥijāz*, performé sur *'ūd* par Ḥamdī Makhlūf[3] (figure suivante), la tonique, très stable (car sur corde à vide du *'ūd*), peut être mesurée (moyennée) à 149,12 Hz.

Figure 3



Nous remarquons sur ce graphique une différence certaine entre intervalles et hauteurs en mouvements ascendant et descendant ; une première analyse sur grille de quarts de ton (figure suivante) confirme cette disparité.

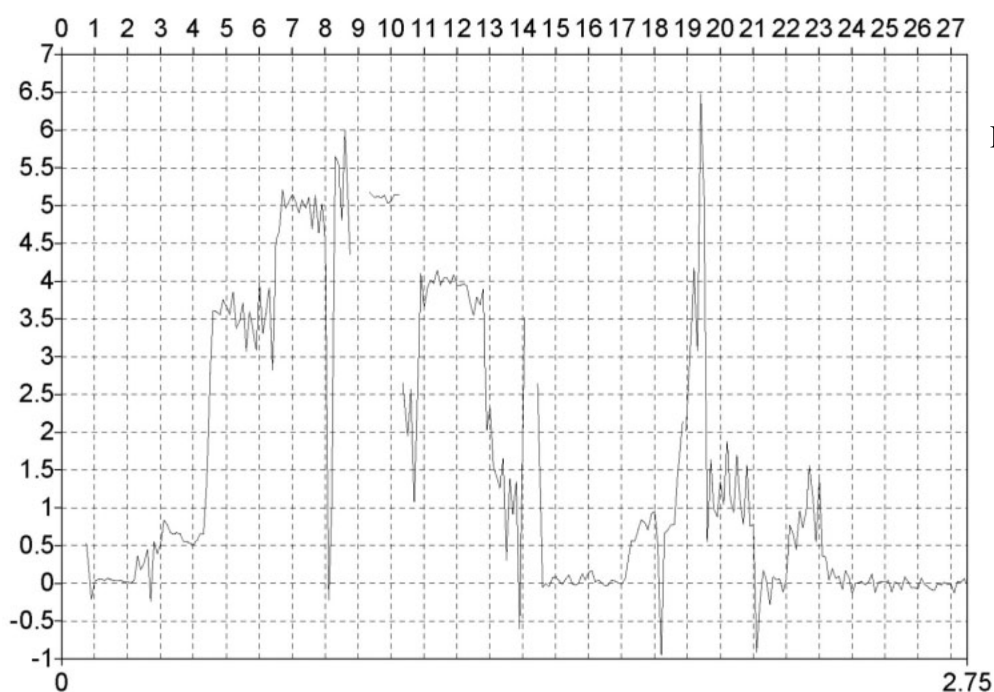


Figure 4

[3] *'Ūdiste* tunisien, étudiant en musicologie à Paris IV - Sorbonne, et premier prix du conservatoire national de Sfax (Tunisie).

La variabilité des intervalles utilisés en musique(s) arabe(s) est ici confirmée, et l'approximation est peu satisfaisante, notamment à cause du « ¼ » de ton ascendant, incompatible avec les théories disponibles du *maqām* ainsi qu'avec la perception graphique du degré (relativement) stabilisé.

Une deuxième analyse, en 17es d'octave (figure suivante), nous permet de distinguer plus clairement les intervalles, notamment en « montée », qui correspondent à des multiples de 17es d'octave.

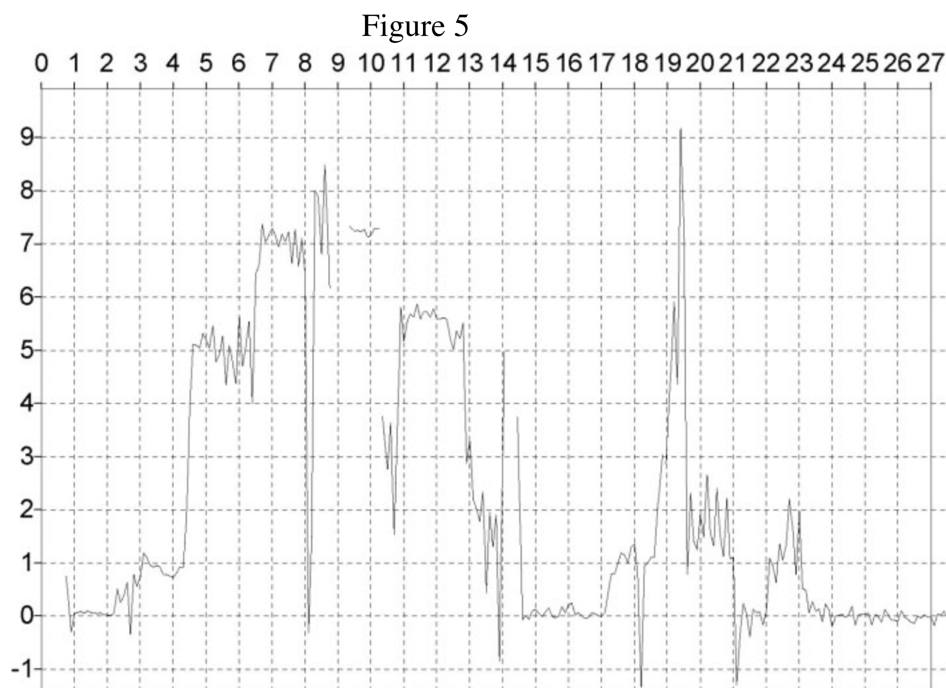


Figure 5

Avec ce dernier exemple du renouveau des intonations *zalzaliennes* non tempérées dans la musique du *maqām* aujourd'hui, nous en arrivons aux conclusions de cet exposé.

Conclusions I

- Pratique occultée dans un premier temps pour cause de « manques » théoriques dans les théories hellénistiques, considérées comme le summum par l'élite intellectuelle arabe.
- Émergence, du temps de Fārābī, de procédés théoriques justifiant (ou décrivant) le *zalzalisme* inhérent aux musiques arabo-perso-ottomanes.
- Systématisation de Safiyyuddīn : retour à (et développement de) Pythagore.
- Retour au *zalzalisme* et émergence, par réaction aux (mais aussi par mimétisme avec les) théories occidentales, de la division de l'octave en quarts de ton.
- Adoption large de la théorie du quart de ton, et imposition de l'étude de la technique occidentale appliquée aux instruments « orientaux ».
- Introduction d'arpégés et de schémas harmoniques dans la « composition », imposition de doigtés « unifiés » (tendant vers un

tempérament égal), abandon pur et simple de l'enseignement traditionnel initiatique et remplacement par une notation inadaptée et des méthodes d'enseignement qui le sont encore plus.

Le résultat en est :

- Une musique arabe dénaturée.
- Une harmonisation et une « tonalisation » à outrance du répertoire (exemples de Succar, Ḥifnī, etc., dont les œuvres sont décrites, entre autres, dans [Mejri 1998]).
- L'adoption du tempérament égal (Bacha et autres au Liban) et perte de toute nuance intonationnelle dans la performance (sauf exceptions, notamment irakiennes).
- Une perte de l'hétérophonie et de la subtilité mélodique, renonciation à la pratique interprétative (improvisationnelle), etc.
- Une standardisation des rythmes.
- Le dénigrement de la tradition conservée (par exemple par les récitants coraniques, et tous ceux qui essayent de retourner aux méthodes anciennes d'enseignement), et de la tradition tout court (ou son travestissement).
- Une musique « actuelle » hybride-occidentalisée : les musiciens « novateurs » s'y réfèrent comme à un succédané de la tonalité, et se meuvent, pour dépasser ce faux « modèle », dans les chemins tracés par leurs prédécesseurs occidentaux, les talonnant dans la fuite en avant que ces derniers ont initié dans la musique appelée « contemporaine ».
- Une confusion totale entre « modernisation» et « occidentalisation » (ou « globalisation »).
- Un modèle actuel (conservatoires) qui ne peut servir de référence pour une prétendue modernité, se situant de plain-pied avec le mainstream occidental.

Conclusions II

La transposition du concept de modernité, dans son acception de mise en cause individuelle du modèle traditionnel, suivie par la création de nouvelles normes qui s'imposeront éventuellement et avec le temps comme un nouveau modèle servant de référence, aboutit à une disparition du modèle originel dans les pratiques musicales arabes actuelles, ces dernières correspondant, après les «évolutions » récentes, à une musique hybride ayant acquis un certain nombre de caractéristiques du modèle mondial dominant, tout en ayant momifié les restes de la tradition interprétative (et improvisative) dont elles sont supposées être tributaires ; en somme, une variante sclérosée (et médiocrisée) d'une tradition jadis artistique, soumise à une variante minorisée de la modernité consistant en un placage de normes systémiques et esthétiques allochtones sur une réalité autochtone radicalement hétérogène.

Le résultat en est un patchwork qui ne peut prétendre au titre de modèle traditionnel, cette dernière, dans la variante qui est proposée, étant devenue elle-même un avatar exotisant (à rebours) de la musique occidentale.

Se targuer d'être « moderniste » alors qu'on se situe dans le « mainstream » globalisant de la musique devient une prétention, pour le moins, étonnante.

Comme mot de la fin, je souhaite proposer à la réflexion des auditeurs l'extrait suivant de Jean Baudrillard :

« La tradition vivait de continuité et de transcendance réelle. La modernité, ayant inauguré la rupture et le discontinu, s'est refermée sur un nouveau cycle. Elle a perdu l'impulsion idéologique de la raison et du progrès et se confond de plus en plus avec le jeu formel du changement. Même ses mythes se retournent contre elle (celui de la technique, jadis triomphal, est aujourd'hui lourd de menaces). Les idéaux, les valeurs humaines qu'elle s'était donnés lui échappent : elle se caractérise de plus en plus par la transcendance abstraite de tous les pouvoirs. La liberté y est formelle, le peuple y devient masse, la culture y devient mode. Après avoir été une dynamique du progrès, la modernité devient lentement un activisme du bien-être. Son mythe recouvre l'abstraction grandissante de la vie politique et sociale, sous laquelle elle se réduit peu à peu à n'être qu'une culture de la quotidienneté ».

En d'autres termes, et pour que les termes « modernité » et « tradition » aient de nouveau, de nos jours et dans les pays arabes, un sens, il faudrait, avant tout, que la tradition revive, condition *sine qua non* à une vraie modernité.

Bibliographie

Anonyme : *Ash-Shajara Dhāt al-Akmām al-Ḥāwiya li-Uṣūl al-Anghām*, commenté par Khashaba Ghutās `Abdul-Malak et Isis Fatḥallā, al-Hay'a al-Miṣriyya al-`Āma lil-Kitāb, Le Caire, 1983.

Bacha (El~), Toufic, *Le violon et les quarts des (sic) tons – 21 études supérieurs (re-sic)*, CNSMB n° 24, Beyrouth, 2000 (+ 2 CD).

Baudrillard, Jean, article « Modernité », *Encyclopædia Universalis*, version CD-Rom, 2006.

Beyhom, Amine, « *Dossier :* Mesures d'intervalles - méthodologie et pratique », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* (RTMMAM n°1), publications de l'ISM-UPA, Baabda – Liban, 2007, p. 181-235.

Beyhom, Amine, « Approche systématique de la musique arabe : genres et degrés système », in *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (ed.), Delatour, Paris, 4e trimestre 2005, p. 65-114.

Collectif : *Recueil des Travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932 (Hég. 1350)*, Le Caire, Imprimerie Nationale Boulac, 1934

Fārābī (al-), Abu-n-Naṣr Muḥammad Bin Muḥammad Bin Tarkhān, *Kitābu-l-Mūsīqī al-Kabīr*, commenté par Khashaba, Ghutās Abdul-Malak et al-Ḥifnī, Maḥmūd Aḥmad, Dār Al Kitāb al-`Arabī liṭ-Ṭibā`a wan-Nashr, Le Caire, s.d., manuscrit original traduit par Erlanger, Baron Rodolphe d', in : *La musique arabe* tomes I et II, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1930 (t. I) et 1935 (t. II).

Feldmann, Walter, *Music of the Ottoman Court : Makam, Composition, and the Early Ottoman Instrumental Répertoire*, Verl. Für Wissenschaft und Bildung - VWB, Berlin, 1996.

Gholmieh, Walid, Kerbage, Toufic et Faraḥ, Antoun, *Naẓariyyāt al-Mūsīqā ash-Sharqi-`Arabiya*, CNSMB, Beyrouth, 1996.

Ikhwān Aṣ-Ṣafā' [Les frères de la pureté, « Risāla fil-Mūsiqā » in *Rasā'il Ikhwān aṣ-Ṣafā' Tome 1, Mathématiques, Epître n° 5 - De la musique*, Dār Bayrūt liṭ-Ṭibā`a wan-Nashr, Beyrouth, 1983 (4 tomes).

Jurjānī (al-), `Alī ibn Muḥammad as-Sayyid ash-Sharīf, *Sharḥ Mawlānā Mubārak Shāh bar Adwār*, traduit par Rodolphe d'Erlanger sous Urmawī (al-), Ṣafiyuddīn, *Kitāb al-Adwār [Livre des cycles musicaux]*, in *La Musique Arabe Tome III*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1938 [l'attribution à Jurjānī se trouve dans le même, dans l'introduction par Farmer p. XIII].

Karakaya, Fikret, « Conférence sur l'influence de Mikhā'īl Māshāqā sur les théoriciens turcs » au congrès de Musique arabe, Kaslik – Liban, 2005.

Kātib (al-), al-Ḥasan ibn Aḥmad ibn `Alī, *La perfection des connaissances musicales*, Amnon Shiloah, Paul Geuthner, Paris, 1972, également édité en arabe par Ghattas Khashaba et Mahmūd al-Ḥifnī, 1975, Al Hay'a al-Misriya al-`Âma lil Kitâb, Le Caire.

Kindī (al-), Ya`qūb ibn Isḥāq, *Risāla fīl-Luḥūn wan-Nagham*, commenté par Zakaria Yūsuf, Maṭba`at Shafīq, Baghdad, 1965.

Lādhiqī (al-), Muḥammad ibn 'Abd al-Ḥamīd, *ar-Risāla al-Fatḥiyya,* traduit par Rodolphe d'Erlanger in *La Musique Arabe Tome IV*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1938, Paris, également publié et commenté par Hashim Muḥammad ar-Rajab en arabe sous le titre *ar-Risāla al-Fatḥiyya (fil-Mūsīqā)*, Koweit, 1986.

Manik, Liberty, *Das Arabische Tonsystem in Mittelalter*, E.J.Brill, 1969, Leiden.

Marcus, Scott, *Arab music theory in the modern period*, university of California, UMI, 1989.

Māshāqa, Mīkhā'īl, *Ar-Risālā ash-Shihābiya fiṣ-Ṣinā`a al-Mūsīqīya*, commenté par Louis Ronzevalle en 1899, Imprimerie Catholique, Beyrouth. Également publié et commenté sous le même titre par Isis Fatḥallā, Dār al-Fikr al-`Arabī, Le Caire, 1996.

Mejri, Mohamed, *La musique classique arabe du Mashreq au XXème sicle et ses rapports avec l'Occident*, Sorbonne-Paris 4, 1998, Paris, 602 pages (thèse).

Munajjim (al-~), Yiḥyā ibn `Ali ibn, *Risāla fin-Naghm*, commenté par Yūsuf Shawqī sous le titre *Risālat ibn al-Munajjim fil Mūsīqā wa Kashf Rumūz Kitāb al-Aghānī*, Dār-al Kutub, Égypte (Le Caire), 1976.

Ṣabbāgh (al-), Tūfīq, *Ad-Dalīl al-`Ām fī Aṭrab al-Anghām*, Maṭba`at al-Iḥsān li-Maytam ar-Rūm Kāthūlīk, Alep (Syrie), 1950.

Ṣafadī (aṣ-), Ṣalāḥuddīn, *Risāla fī `Ilm al-Mūsīqā*, commenté par `Abdul-Majīd Diāb et Ghaṭṭās `Abdul-Malak Khashaba, Al-Hay'a al-Miṣriya al-`Āma lil-Kitāb, Le Caire, 1984.

Ṣaydāwī (aṣ-) (ad-Dimashqī), Shamsuddīn, *Kitāb al-In`ām fī Ma`rifat al-Anghām*, manuscrit du XVI[e], BNF Ms or-2480, traduit et commenté par Thérèse B. Antar sous le

titre *Kitab Fi Ma`rifat Al-Angham Wa Charhiha*, Chemaly and Chemaly, Beyrouth – Liban, 2001.

Shirwānī (al-), Fatḥallah al-Mu'min, Risāla fī `Ilm al-Mūsīqā ou Madjalla fil-Mūsīqā (épître sur la science de la musique), traduit par Erlanger sous le titre Anonyme : Traité Anonyme dédié au Sultan Osmanli Muḥammed [2], fils de Murād [2], in : La musique arabe tome IV, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1939.

Sīnā (Ibn), *Kitāb ash-Shifā' (Mathématiques, Chap. XII, Musique)*, traduit par Erlanger, Baron Rodolphe d', in : *La musique arabe Tome II*, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1935, publié en arabe sous le nom *Ash-Shifā' - Riyāḍiyyāt 3- Jawāmi` `Ilm al-Mūsīqā*, texte établi par Zakariyya Yūsūf, Wizārat at-Tarbiya wat-Ta`līm, Al-Maṭba`a al-Amīriyya, Le Caire, 1956.

Urmawī (al-), Ṣafiyyuddīn `Abdul-Mu'min bin Yūsuf Bin (abī-l-Ma)Fākhir, Kitāb al-Adwār fil-Mūsīqā, édité et commenté par Ghaṭṭāṣ `Abdulmalik Khashaba, revu par Maḥmūd Aḥmad al-Ḥifnī, Al-Hay'a al-Miṣriya al-`Āma lil-Kitāb, Le Caire, 1986.

Urmawī (al-), Ṣafiyyuddīn, ar-Risāla ash-Sharafiyya fīn-Nisab at-Ta'ālufiya [L'épītre à Sharafuddīn sur les proportions musicales], traduit par Rodolphe d'Erlanger in La Musique Arabe Tome III, Librairie orientaliste Paul Geuthner, Paris, 1938, également publié et commenté en arabe par Hāshim ar-Rajab, Dār ar-Rashīd, (Baghdad), 1982.